

Perdón o condena:

Discurso y subjetividad en la obra de Isolda María Calzadilla

Mariana Libertad Suárez

Universidad Simón Bolívar. Dpto. de Lengua y Literatura
Centro de investigaciones literarias y culturales de América Latina
mariasuarez@usb.ve
Venezuela

Resumen: Siguiendo los pasos de la narrativa latinoamericana del siglo XIX, en los años 30 y 40 en Venezuela, la literatura canónica propuso un trazado más o menos claro de los lugares de heroísmo y villanía involucrados en la refundación nacional. La apuesta iniciada por la intelectualidad del país, desde diciembre de 1935, se dirigía a la construcción de una nación moderna cuya imagen se solidificaba no sólo por medio de la narrativa de ficción, sino también en los registros masivos fundamentados en la oralidad, en los medios de comunicación en general y, particularmente, en fotografías e imágenes reproducidas por revistas de alta circulación, periódicos e, inclusive, en proyecciones audiovisuales. Como ocurre en estos ejercicios de organización nacional, inevitablemente, salieron a la luz por entonces, ciertas subjetividades nómades que generaron su propia discursividad ética y estéticamente ajena a las demandas del canon. Escrituras que crearon, en su interior un espacio de resistencia frente a todos los esfuerzos de normatización propuestos desde el poder.

Aquí se inscribe el texto *Mujeres* (1943), de Isolda Calzadilla, una suerte de novela-guion cinematográfico donde se deja en evidencia no sólo la conciencia en el uso del lenguaje de parte de la autora, sino además, la necesidad de replantearse los márgenes del centro urbano, de abrir las posibilidades de desarrollo subjetivo a las mujeres y de mostrar el envés de un mapa modernizante que llega a borrarse por completo detrás de la fachada.

Palabras claves: modernización, democratización venezolana, subjetividad, *Mujeres*, Isolda Calzadilla.

Title and subtitle: Forgiveness or condemnation: discourse and subjectivity in the work of Isolda María Calzadilla.

Abstract: Continuing the steps of the Latin-American narrative of the XIXth century, in the 30s and 40s in Venezuela, the canonical literature proposed a clear tracing of the hero's and villain's places involved in the national refoundation. The bet initiated by the intellectuality of the country, from December 1935, was going to the construction of a modern nation which image was hardening not only by means of the fiction narrative, but also in the massive records based on the orality, on the mass media in general and, particularly, in photographs and images reproduced by magazines, newspapers and audio-visual productions. Since it happens in these exercises of national organization, inevitably, there went out to the light for, certain nomads subjectivities at the time that

generated his own discursivity ethical and aesthetically foreign to the lawsuits of the canon. Writings that they created, in his interior a space of resistance opposite to all the efforts of normatization proposed from the power.

In this group is *Mujeres* (1943), by Isolda Calzadilla, a novel - script where the conscience is left in evidence not only in the use of the language on behalf of the authoress, but besides, the need to rethink the margins of the urban center, of opening the possibilities of subjective development the women and of showing the back of a modernization's map that manages to resign completely behind the front.

Key words: modernization, venezuelan democratization, subjectivity, *Mujeres*, Isolda Calzadilla.

No digas eso, yo no estoy perdonando a nadie porque no sé si es perdón o condena lo que mereces; en toda mi vida me he considerado un hombre capaz de juzgar todo; pero ahora no llego a ordenar mis pensamientos y dar las sentencias que tus actos merecen porque ya no eres mis desvelos, mi cariño y creo que ni esa sentencia te mereces...! Sí, te reirás de mí, como lo has hecho porque todo lo has roto en una palabra... ¡Mujer!

(*Mujeres*, Isolda Calzadilla)

Quizás siguiendo los pasos de la narrativa latinoamericana del siglo XIX, en los años 30 y 40 en Venezuela, la literatura canónica propuso un trazado más o menos claro de los lugares de heroísmo y villanía involucrados en la refundación nacional. Ciertamente, la apuesta iniciada por la intelectualidad progresista del país, desde que muriera el dictador Juan Vicente Gómez en diciembre de 1935, se dirigía a la construcción de una nación moderna —o, cuando menos, modernizable— cuya imagen se solidificaba no sólo por medio de la narrativa de ficción, sino también en los registros masivos fundamentados en la oralidad, en los medios de comunicación en general y, particularmente, en fotografías e imágenes reproducidas por revistas de alta circulación, periódicos e, inclusive, en proyecciones audiovisuales.

Aún más, resulta una afirmación recurrente entre los autores de los manuales más difundidos de literatura venezolana¹, decir que este período de la Historia nacional supone el inicio de una modificación agresiva tanto del imaginario, como de las formas de narrar. Modificación

¹ Por ejemplo, Mariano Picón Salas (1984) afirma que: "Los escritores venezolanos del presente siglo [XX] han sufrido como casi ninguna otra generación de nuestra Historia literaria, del pasado ambiente de opresión y penuria espiritual que crearon en el país las dos dictaduras, muy poco cultas, de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez (1899 – 1935). Ellas redujeron —naturalmente— el ámbito de la vida intelectual (...) Desde el movimiento estudiantil del año 28, que recogió en las cárceles o dispersó en el extranjero numerosos grupos de jóvenes, la crítica contra la Dictadura empieza a llenarse de contenido social" (164). Asimismo, Juan Liscano (1973) asegura que: "quien observara con atención el panorama de las letras en esa tercera década del siglo XX podría descubrir algunas producciones narrativas que no rindieron tributo ni a la vanguardia ni al nativismo. Pero la ausencia de Editoriales vernáculos motivaba que muchos autores, a costa de su propio peculio, imprimieran sus libros en el extranjero y éstos, apenas distribuidos entre algunos amigos, no llegaban a representar un hito en el desarrollo de

que, además, se apropia de muchos de los elementos perfilados por Rómulo Gallegos durante la década de los veinte y que van a determinar una suerte de exigencia mínima para que una novela venezolana pueda definirse como tal.

Recordemos que muchas veces se ha reiterado la noción de que la literatura venezolana después de 1936 adquiere un toque de autenticidad que la va a posicionar de manera definitiva como la narrativa realista de América latina. En buena parte de los textos de historia de la literatura venezolana, se encuentra al menos un comentario que refuerce esta vieja creencia. Por ejemplo, en *Narrativa venezolana contemporánea* (1972), Orlando Araujo propone que:

Gallegos es el novelista que logra la expresión cabal de los contextos de su época. Con él concluye una novelística y comienza otra. Visto desde un ángulo, es el último de los criollistas, cuya narrativa él trasciende; y visto desde otro, es el precursor de una novela nueva, que se inicia vigorosamente en la década del 30 (...) El legado literario de Rómulo Gallegos podría sintetizarse del siguiente modo:

I. Incorporación del lenguaje popular a la economía narrativa (...) II. Nuevo sentido del paisaje (...) III. Una narrativa existencial hacia fuera (...) IV. Esto quiere decir que Gallegos es un escritor épico (Araujo, 1972: 176-178).

Definitivamente, la estética que pretende canonizar Araujo con este comentario y que, sin duda, coincide con otros emblemáticos ejercicios de sistematización de la literatura venezolana —como el de Mancera Galletti, quien inicia su texto con referencias a Gallegos, autor que integra, junto con Arturo Uslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez y José Rafael Pocaterra, el quinteto de grandes novelistas nacionales, o con el de Juan Liscano (1973), donde se propone que “Gallegos intuye rasgos esenciales del carácter venezolano” (48)— se acerca más a una búsqueda política que ética, es decir, opta más por la organización social que por la generación de subjetividades autónomas. Igualmente, la demanda de verdad dentro de la narrativa se erige también como una constante para estos estudiosos. No es de extrañar pues que en la recepción inmediata de la narrativa venezolana de los años treinta y cuarenta, se hubiera desplazado la atención que debía caer sobre la escritura de ficción, hacia la relación que esta guardaba con el entorno y con la promesa de un rediseño de la sociedad venezolana.

En ello, los medios de comunicación social jugaron un papel fundamental, puesto que no sólo perfilaron la imagen del intelectual letrado, masculino, heterosexual y mestizo como el sujeto modélico, encargado de democratizar la nación, sino que además, se encargaron de prediseñar el rostro moderno de la urbe y de los individuos que debían habitar en ella. Uno de los elementos curiosos a este respecto fue que inclusive en medios impresos que presentaban enfrentamientos ideológicos entre sí, proponían el término modernidad —aunque con significados distintos, muchas veces— como el ideal de su escritura.

nuestras letras. Se trataba de manifestaciones solitarias de avanzados a quienes ignoraba la mayoría del público lector, bastante escaso” (51 - 52). Es decir, ambos autores reconocen que si bien hubo pequeñas gritas —que, por cierto, Liscano sitúa en un punto geográficamente distante— en el panorama literario nacional, la búsqueda gallegueana de organización social y el tributo a las vanguardias seguía erigiéndose como hilo conductor de nuestra literatura.

Quizás por ello, fueron frecuentes tanto en diarios como *La Esfera* —con una tendencia claramente derechista y que proponían el nazismo creciente en Europa como forma ideal de gobierno para Venezuela— y, al mismo tiempo, en revistas como *Elite* —de corte abiertamente progresista y que apoyaba desde sus editoriales el proyecto populista de nación, sugerido por el ORVE— la presentación de fotografías de Caracas u otras ciudades del país, donde el crecimiento urbano, la reforma del espacio público y la ya constituida clase burguesa se constituían como el modelo ideal que marcaba no sólo las pautas del consumo para los nuevos ciudadanos, sino además y sobre todo, las normas de comportamiento moral².

Por otra parte, en muchos casos, a este proceso de imaginación se sumaba a la clara intencionalidad de homogeneizar el mapa nacional y los roles de las subjetividades nacientes, la función clasificadora de esta suerte de imágenes-narraciones que revivían estereotipos identitarios ya olvidados en el intersiglo. De hecho, no era raro leer que una de las búsquedas de estas representaciones era, precisamente, la restauración de un proceso de modernización y —en consecuencia— de armonía, que había sido truncado en años anteriores.

Sin duda, esta mirada nostálgica sobre formas de representación y maneras de actuar, suponía un mecanismo de codificación para las nuevas escrituras que, por extensión, permitiría la regulación las nuevas subjetividades inscritas en estas narraciones que comenzaban a aparecer de manera masiva en el postgomecismo. Quizás uno de los constructos más disonantes que, como tal, requería de un mayor anclaje en el siglo XIX, era la mujer intelectual. A penas desde 1936, la mujer venezolana había comenzado a agruparse para la consecución de sus intereses, a pensarse como colectivo, a escribir, a participar en los medios de comunicación, y a solicitar reivindicaciones sociales y políticas de manera sistemática.

² Un ejemplo muy claro de ello lo constituyen las reflexiones incluidas en el Diario *La Esfera*, el día 6 de octubre de 1936, cuando se pretendía demostrar que el modo ideal de subsistencia de una mujer era el matrimonio y que cualquier otra alternativa, constituía un problema que debía ser subsanado: "El 21 por ciento de las trabajadoras estaban en el paro forzoso antes del advenimiento al poder de Hitler, y la miseria añadía sus estragos a los que sufría el espíritu femenino por otras causas. A los dos años esa cifra se había reducido al seis por ciento en virtud de una doble acción; la protección dispensada y que los hombres habían encontrado trabajo, y, por ello, contraían matrimonio, a cuyo matrimonio auxiliaba el Estado con un préstamo. Ya en 1935 se celebraron 420.000 enlaces más que los años anteriores. Eran 420 mil mujeres más rescatadas de los oficios y de las tareas pesadas, y devueltas a su verdadera vida" (En: *La Esfera*, 1936). Curiosamente, en *Elite*, ese mismo año se iniciaba una columna donde le enseñarían a las mujeres —que muy pocas veces habían tenido la oportunidad de descubrirlo, pues además de tontas eran poco instruidas— cómo realmente se llevaba un embarazo: "La mayoría de las mujeres y madres venezolanas conocen muy poco de los manejos y conducta que deben seguir durante sus períodos de embarazo, y hay otras, en cambio, que a cuenta de haber tenido va rios niños ya se creen capacitadas en demasía y hasta 'profesoras', lo cual es sólo un detalle de suprema paupérrima y tonta vanidad, pues ellas creen saberlo todo y no saben nada. Es indudable que una madre que haya tenido muchos niños podrá conocer 'algunos y en cierta manera escasos detalles' que le servirán de paliativa utilidad en sus futuros embarazos y partos" (En: *Elite*, 1936). Es decir, aunque se tratara de medios con orientaciones ideológicas opuestas, sin duda, confluían en el deseo de reinscribir al sujeto femenino en el interior de la casa. Al tiempo que llamaban a la función reproductora de la mujer como vía de identificación natural.

Ciertamente, en las décadas de los veinte y treinta del siglo XX, ya se mencionaba, aunque no de manera demasiado favorable, dentro de algunas antologías y manuales de literatura venezolana, la existencia de mujeres intelectuales; Sin embargo, para entonces se trataba de un lugar subjetivo muy dudoso que poco a poco se fue solidificando en el campo cultural. Al respecto, resulta muy ilustrativo el comentario de Mariano Picón Salas, incluido en su libro *Formación y proceso de la literatura venezolana* (1984). En este texto publicado por primera vez en 1940, el autor propone que en los años veinte:

Teresa de la Parra ha sabido pintar con arte goloso de color y expresión, la más variada gama de personajes venezolanos. Con rebelión intelectual y estética (...) la novela *Ifigenia* sitúa el problema moderno de la mujer criolla que ya no acepta aquella concepción árabe – española de la feminidad, y analiza, descompone y afirma los valores de su propia vida en lucha contra un medio que se satisface en lo rutinario. Porque al mismo tiempo es profundamente mujer, es decir, que en ella se junta lo frívolo y lo serio, y se apasiona por un bello vestido y puede emplear dos páginas en describirlo, Ifigenia está libre de aquel feminismo pedantesco de otras de sus congéneres o de ciertas heroínas descritas y deformadas por los novelistas hombres (Picón Salas, 1984: 167).

Asimismo, Pedro Díaz Seijas en 1966, afirma:

Con menos objetividad que Pocatterra, en un proceso que pudiera calificarse de inductivo, Teresa de la Parra crea entre nosotros la novela de la intimidad femenina. Si Pocatterra nos presenta la viva visión de nuestra sociedad, la dimensión humana y externa de nuestros pueblos, para el examen objetivo y elemental; Teresa de la Parra bucea en el alma femenina de su generación: la inquietud sentimental y social, los pecados espirituales atávicos de la mujer venezolana. Su novela confesión *Ifigenia* inaugura en la novelística venezolana la que Proust sostenía en Europa como preciada conquista de la novela del siglo XIX: el símbolo extraído del propio yo (Díaz Seijas, 1966: 494).

Es decir, aunque sea para señalar su lejanía a la “realidad femenina” es obvio que para estos autores ya resultaba innegable la presencia de mujeres contemporáneas a Teresa de la Parra que también habían asumido la escritura como un modo de expresión. Inclusive, podría leerse en estas afirmaciones una ligera aproximación de la alta cultura —pues recordemos que se trata, por una parte, de un manual publicado por primera vez con todo el aval de la Academia y de la editorial Cecilio Acosta, y que fija como una de sus finalidades presentar una “pequeña pero ferviente Historia, del espíritu venezolano” (14) y, por la otra, de un texto que se subtitula “Estudio histórico-crítico, con antología”— al diseño y el alcance que tendrá la figura de la mujer intelectual en Venezuela.

Aún más, a medida que va avanzando el texto, Mariano Picón Salas reconoce que tras la publicación de *Ifigenia*, la participación de las escritoras en el espacio público no sólo se había multiplicado, sino que además, se había diversificado en muchos sentidos. Por ello, sugiere que:

Del estímulo y la pasión de Teresa nacerá en Venezuela toda una literatura femenina, un poco liberada ya de la sensiblería dulzona o el erotismo trivial, tan frecuentes en la prosa y los versos de las mujeres de América. Ada Pérez Guevara, autora de la novela *Tierra talada* y de varios volúmenes de poemas; Trina Larralde, malograda autora de la fresca y deleitosa novela *Guataro*; Ana Julia Rojas y Antonia Palacios son otras escritoras que han continuado la tradición que inaugura Teresa de la Parra (Picón Salas, 1984: 167).

Se trata de un comentario sin duda elocuente pues, por una parte —a diferencia de lo que ocurre con la escritura de los hombres estudiada en todo el libro— se hace explícito un afán de homogenización no sólo de la escritura de las narradoras venezolanas, sino de la “prosa y los versos de las mujeres de América”. De igual forma, se propone que si bien la estética melodramática sigue presente en la narrativa de algunas autoras hay, cuando menos, dos discursos y —por extensión— dos posiciones subjetivas dentro de la constitución y las funciones de la mujer escritora en Venezuela. Ciertamente, el tono despectivo con el que se califica a quienes no se consideran descendientes de la obra de Teresa de la Parra deja clara cuál es la demanda del canon hacia las narradoras; sin embargo, también es obvia la imposibilidad de negar la existencia y, en otros esfuerzos de sistematización posteriores, el alcance de las formas alternativas de narrar.

Ahora bien, dada la acelerada proliferación de mujeres escritoras en esos años, y como consecuencia del gesto deconstrutor contenido en sus escrituras, uno de los estereotipos rescatados e inscritos de manera urgente en el imaginario nacional por los intelectuales orgánicos de la democratización, fue el de la “Flor de Venezuela”. Es decir, el de las mujeres con una función puramente ornamental que en su condición de bellas, tenían prohibido el ejercicio de cualquier trabajo mundano, intelectual o productivo para la creación de un nuevo modelo de país. Aunque este fenómeno tuvo muchas manifestaciones, se podría referir entre las más elocuentes la función conciliadora conferida a las esposas, hijas y hermanas de los dirigentes políticos. Estas mujeres, en su condición limítrofe entre la ciudadanía y la alegoría, debían servir de puente entre las naciones y extender su labor decorativa al espacio público para promover con su belleza un diálogo del que, claro está, no estaban llamadas a formar parte.

Se trataba entonces de una nueva posibilidad de existencia que, por haber sido descrita a partir de un personaje en tránsito, corría riesgos reales de regresar hacia alguno de los polos y, por tanto, dejar de existir nuevamente. Como respuesta a este nuevo constructo dual, conflictivo y contradictorio resurgió el estereotipo de la poetisa del intersiglo cuya función —tras la caída de Gómez y a propósito del proyecto democratizador— fue la de codificar y, si se quiere, permitir, aunque de manera muy normatizada, la expresión escrita de las mujeres. Siempre y cuando, claro está, las autoras no se desprendieran de la estética del melodrama, no sólo podrían publicar poemas y eventualmente algunas narraciones sino que, además, contarían con el resguardo o —al menos— la mención de las revistas literarias avaladas por la alta cultura. Aunque, de más está decirlo, las escritoras debían tener siempre presente que sus discursos estarían dirigidos a ese contingente pseudo o semi-ciudadano e incapaz de asumir para sí la racionalidad que atravesaba el proyecto de nación.

Una vez más, cada una de estas publicaciones debía ir acompañada de una fotografía de la autora que dejara ver no sólo su cercanía con las escritoras del intersiglo, sino además su rostro que —en muchas ocasiones— se erigió como un símbolo —a la par de las cartas de presentación, las notas introductorias a manera de disculpas y la exaltación de cualquier otro atributo que mostrara su belleza— capaz de desplazar el texto narrativo del centro de la crítica literaria.

Como ocurre con todos los tipos sociales prescritos, esta representación pronto resultó insuficiente, por lo que las fotografías y las notas iniciales donde las autoras se disculpaban comenzaron a modificarse hasta alcanzar los límites de la ironía. Fue entonces muy frecuente encontrar obras absolutamente dialógicas donde las escritoras no sólo (con)versaban con el canon de la época, sino además con ellas mismas y con las posibilidades de autorrepresentación que veían en su escritura.

Un ejemplo, por demás interesante, lo constituye la novela de Isolda Calzadilla titulada *Mujeres* (1943), donde a partir de la elección del discurso audiovisual como soporte, la autora se enfrenta a muchas de las imágenes del proyecto modernizador y las reduce al plano de la ficción. Igualmente, recupera determinados modos y recursos narrativos del siglo XIX y los rearticula, la mayoría de las veces, con fines subversivos.

Tal y como correspondía a una señorita de la década de los cuarenta, al abrir la única novela de Calzadilla, el lector se encuentra con el rostro de la autora. Retrutada de los hombros hacia arriba, con la mirada al infinito, el cabello recogido y prácticamente sin maquillaje, esta imagen es presentada con un pie de foto que permite la identificación. Justo en el lugar donde solían aparecer las frases de los periódicos encargadas de narrativizar la ciudad naciente, se puede leer: "Isolda María Calzadilla". Sólo después, la autora se permite iniciar su discurso de presentación que, una vez más, tiende a confundir el espacio textual con el cuerpo significado de quien lo enuncia.

Luego, bajo la palabra "Prólogo", donde se esperan referencias en torno a la obra que se va a comenzar a leer, Calzadilla incluye comentarios sobre sí misma, es decir, antes de escribir la novela se (auto)escribe por medio de afirmaciones tales como: "nunca he tenido preparación alguna para poder crear con toda gracia, y con todo lo que es necesario para podernos llamar *novelistas*" (Calzadilla, 1943: 5). O bien, como:

ESTANDO pequeña, en el Colegio, recibí con todas mis compañeras el enojo de nuestra maestra con estas palabras: "Caramba con estas mujeres que no entienden; con ustedes barrerán las calles". Esto y lo de mujeres se quedó en mí terminando por arraigarse (Calzadilla, 1943: 5).

Esta suerte de disculpa prologal toma por momentos un carácter autofigurativo que si bien pudiera aludir la puesta en escena de un tipo femenino aceptado para esos años y, en consecuencia, cómodo e incuestionable, también abre una fisura que facilita la sobreficcionalización no sólo del estereotipo de "las flores de Venezuela", sino además de cualquier caracterización alegórica de la feminidad consolidada en la década de los cuarenta. Al mismo tiempo que se establece como una posibilidad de existencia para el sujeto que se pronuncia.

En otras palabras, la resurrección simultánea de la poetisa del intersiglo y de la mujer ornamental, junto al borramiento del sujeto mesiánico, pudiera ser leído como una estrategia de Isolda María Calzadilla que le permite no sólo desestabilizar esta construcción discursiva por medio de la sobrerrepresentación, sino además, la realización del deseo de escritura y, por extensión, el inicio de un largo proceso de existencia simbólica. Este juego de ser/ parecer se iniciará, entonces, desde el primer momento en que la autora menciona su obra y promete al lector un devenir de los hechos que nunca acontecerá:

Otra cosa de importancia que me ha servido de base a este libro es al ver tantos niños desgraciados que han sido abandonados por sus padres y que más tarde, son seres perjudiciales; así, pues, que no es solamente para nosotras, sino también para esos señores que tengan el gran Título de Padres y Madres, que sepan serlo hasta el fin todo por ellos, y por una sociedad de mañana cabalmente engendada en una moral de vergüenza y de buenos sentimientos (Calzadilla, 1943: 6).

Este último párrafo del Prólogo donde se habla, por ejemplo, de un “nosotras” indeterminado, donde la autora se separa agresivamente del rol materno/paterno y donde, al mismo tiempo, reitera su preocupación por una sociedad sobreafectivizada —es decir, llena de “vergüenza y buenos sentimientos”— toma los matices de una promesa. Pues por medio de este texto, Calzadilla le adelanta al lector —esa masa informe, aunque presumiblemente femenina— la elaboración de un discurso didáctico, capaz de proponer soluciones para algunos conflictos reales dentro de la nueva sociedad democrática. En otras palabras, esta disculpa prologal contiene un matiz utópico y una promesa organizadora difícil de asociar a la subjetividad que, al menos en apariencia, Isolda Calzadilla encarnaba.

Tras esta leve e inicial transgresión, no resultan del todo sorprendentes los códigos cinematográficos y de radionovela, empleados por la autora para narrar esta historia. Cada una de las descripciones de los espacios donde se desarrolla la ficción propone un acercamiento de cámara, que abarca progresivamente lo que será el encuadre final. Así se ve desde el primer capítulo, cuando —para describir la locación— la voz narrativa afirma:

Es una casa, una de las tantas, había luz a pesar de ser ya contorcio, se oía murmullo de voces que no llegaba a descubrir ni aún el eco de su significado (...) La escena era agitada, se discutía asunto de honor. Llevaba la palabra un caballero de unos cincuenta y cinco años en completa posesión de sus facultades, alto, algo descarnado; el otro, al parecer el todo de aquella, reunión, lloraba, casi no se defendía, sólo imploraba perdón (...) era una muchacha; sus facciones no podemos describirlas, pues se ocultaba entre sus brazos y éstos a la vez estaban apoyados en los del sillón (Calzadilla, 1943: 7-8).

Poco a poco, la cámara que cuenta la historia se acerca, se reproduce el diálogo entre los dos personajes y, progresivamente, éstos se dejan ver el rostro. Tal y como ocurría en el cine de esos años, la escena concluye con un desmayo y lo que pudiera traducirse en un “fundido a negro”, desemboca en el segundo capítulo donde —nuevamente— se describe en términos audiovisuales la plana de movimientos del “personaje” —llamado así por la voz narrativa—, antes de que los diálogos se hagan audibles para el espectador:

Una sombra concreta entre otra sombra, abstracta se destaca, tiene límites y esos límites de esta sombra dan la figura a una persona; más adelante otra sombra más extensa (...) Es un edificio. Esta persona, se acerca en sigilo, lleva un bulto, avanza volteando en todas direcciones; al notar, que alguien se acerca, toma otro rumbo volviendo después, al fin llega (...) va sobre sus pasos depositando algo pequeño, esto si no se distinguió (sic) (Calzadilla, 1943: 13).

Estas referencias, a su vez, se acompañan con la elaboración discursiva de elipsis temporales, con comentarios de una voz en *off* que bien pudiera ser asociada con la de un locutor de radionovelas y con alusiones a cambios de luces en la escena que, sin duda, hacen de todo el texto una superficie dialógica sobre la cual se integran —o, al menos, se superponen—

una serie de lenguajes propios de los medios de comunicación en boga, ajenos, por tanto, a lo que se llamó la “alta literatura” y, en consecuencia, inimaginables dentro de una escritura que se hiciera llamar novelesca.

La estructura narrativa sobre la que se basa esta historia se torna, entonces, altamente significativa pues, por una parte, conlleva una intención contaminadora que atenta contra el carácter elitescos de la literatura de esos años y, en consecuencia, contribuye con la desestabilización del sujeto letrado hasta entonces único portador tanto del discurso monolítico capaz de reorganizar la nación, como del secreto de la escritura. La autora vulgariza el discurso literario hasta hacerse portadora de uno propio.

Así pues, esta historia —enmarcada en un texto, al menos en apariencia, novelesco— supone el origen de un espacio propicio para el cuestionamiento normativo de la literatura canónica, pues al elegir una forma de expresión ilegítima para el mundo literario, ajena al discurso prescrito pero, al mismo tiempo, capaz de fascinar a la masa indiferenciada “organizable”, la autora estaría estableciendo un lenguaje y una forma de comunicación *otra*, imposible de entender, ni de censurar por los sujetos normatizadores.

Todo ello, aunado a la declaración de ignorancia e insuficiencia realizada por Isolda Calzadilla en las primeras páginas, da cabida a la reestructuración del espacio social dentro de la novela, a la presentación de ciertas asimetrías negadas desde su propia enunciación por el proyecto democrático nacional y, en consecuencia, a la reescritura de la modernidad. O, lo que es lo mismo, por medio del quiebre del lenguaje y del desplazamiento del texto al cuerpo, la autora consigue enunciar un discurso contracanónico, bajo el título aparente de “novela”, sin ocasionar ninguna molestia en su entorno.

Quizás uno de los primeros elementos resignificados dentro de esta historia sea la palabra “mujer”. Este término —cuyo uso fue mínimo dentro de las representaciones mediáticas, y sólo estuvo permitido en compañía de algún posesivo— no sólo es empleado por Isolda Calzadilla para titular la obra, sino que además, se utiliza en muchas ocasiones como sinónimo de cualquier elemento bárbaro que atente contra la familia, el desarrollo, los valores democráticos y el resto de los rasgos modernizadores.

Probablemente sea la primera escena del libro la que mejor lo dibuja, cuando el patriarca ofendido le dice a su hija que todo su honor ha sido roto en una palabra: “mujer”; no obstante, el diálogo que ocurre en la iglesia entre la señora Sanz y Laura, narrado además con acotaciones acerca de las expresiones en el rostro y la entonación de los personajes, pareciera develar muchos otros elementos del imaginario oficializado en la época y que, poco a poco, serán resemantizados dentro de la obra:

—Gracias, señora, no creo que sus consejos me sean útiles, pues no he tenido disgustos (...) no tengo marido (...)! lo único que si he tenido, es esta hija! (...)

La señora exclamó saliéndosele los ojos de las órbitas:

—¡Entonces! (...)

—Sí, señora! —repitió Laura, con esa ligereza que parece acusar a las personas cuando quieren defenderse de lo que se les acusa- isoy una mujer! (...) (Calzadilla, 1943: 34).

Curiosamente, este instante determinado —cuando Laura se presenta como “mujer”, al tiempo que se define como irracional, incapaz de controlar sus impulsos y terriblemente contraria a los valores exigidos por su entorno— funciona dentro de la obra como un momento de identificación heroica. Tal y como si hubiera cumplido con cualquier rito iniciático: al concluir la conversación, Laura le cede su hija Esperanza a la señora Sanz, luego, se pone de pie y comienza un viaje que no sólo la transformará como individuo, sino que además, le permitirá reconstruir su entorno.

A partir de entonces, en otro salto elíptico, se comienza a contar la vida de este personaje dieciséis años después, la voz narrativa deja claro que se trata ahora de un sujeto productivo y, en consecuencia, merecedor de integrar el espacio urbano, que cumple —al menos económicamente— con su labor de sostén familiar y que, a pesar de actuar a diario en un espacio público —es decir, a pesar de haber invadido un lugar que no le pertenece— conserva elementos que la hacen digna de admiración.

A pesar de ello, la valoración dual del sujeto femenino de esos años no se rompe del todo, pues al tiempo que Laura se consagra, la señora Sanz se interna en el “adentro” de la casa y se reduce a su función materna. La ironía, en este caso, viene dada por la representación espacial que se hace de cada uno de los personajes; pues, mientras Laura es definida por su constante traslado —muchas veces dramático e, inclusive, trágico— dentro de las diferentes esferas sociales, la señora Sanz permanece en estado de sujeción ante la modernidad.

La casa, el lugar de pertenencia del sujeto femenino por definición, es dibujada dentro de la historia como: “todas las modernas, o sea que están preparadas para lo necesario y para una gran comodidad; tanto confortable como los objetos que nos van a ayudar a compartir todos los momentos de nuestra vida y donde nada se hace innecesario” (Calzadilla, 1943: 37), es decir, en un paralelismo relativamente frecuente dentro de la literatura venezolana de los años cuarenta, al mostrar la casa cohesionada, sin nada que sobre o que falte, de alguna manera, la autora alude a la reorganización nacional, a la uniformidad anhelada por los intelectuales orgánicos de la democratización, al tiempo que le otorga a este deseo, la condición de hecho posible dentro de los límites de la modernidad.

A pesar de ello, la primera descripción de la casa —al igual que otras referencias presentadas a lo largo del texto— pareciera develar su tono irónico cuando es contrastada con las acciones. Por ejemplo, el personaje que se produce en el interior del espacio moderno, precisamente, el más apegado a la tradición: Amanda de Sanz. Este personaje no sólo presenta una enorme incapacidad para autodesignarse, sino que además su identidad es construida a partir de las relaciones que establece. Es la madre, la suegra, la abuela o la madrina y, como tal, no goza de ningún rasgo de identidad individual, ni de participación alguna en el espacio público.

Se logra contrastar, entonces, dentro de esta historia la fachada moderna que recubre la casa con los elementos más que tradicionales reproducidos en su interior, al tiempo que se evidencian las fracturas de la aparente uniformidad del proyecto democratizador con la incorporación de escenas, personajes y situaciones fácilmente extraíbles de cualquier texto

melodramático del siglo XIX. Esta polaridad dentro/fuera, así como su paralelismo con la dicotomía tradición/modernidad se refuerza además, con la llegada del personaje masculino.

Francisco, el nieto de la señora Sanz, regresa de Europa una tarde cualquiera. Este forastero letrado —que vuelve en una sola acción a su casa y a su Patria— en lugar de modernizar, exteriorizar y/o racionalizar su espacio de pertenencia se interna aún más en él y niega todo el afuera. De hecho, su primera reacción al reencontrarse con la Abuela es pedirle la reconstrucción de su historia y de la historia de su madre para —inmediatamente después— confesarle a Esperanza que ha estado enamorado de su imagen toda la vida:

Por favor, te quiero antes de conocerte personalmente, al leer las cartas de Abuelita, el modo tan bien como se expresaba de ti, ilos retratos que me mandó para que te conociera! ellos andaban conmigo y al cambiar de ropa los pasaba para la nueva, produciendo ellos en mí un rato de contemplación, de inquietud; yo los besaba mucho haciéndome salir de mi éxtasis lo frías que encontraba tus mejillas, tus manos, tus labios (Calzadilla, 1943: 50).

Este discurso, que bien pudiera perfilar a una heroína melodramática, dentro de esta obra corresponde a un sujeto masculino, viajero y productor, proveniente de la modernidad que, al verse en el adentro de la casa-patria, pierde cualquier posibilidad de estructurar racionalmente el lenguaje. En un juego de reproducciones constantes, Isolda María Calzadilla —la señorita que se fotografía— cuenta la historia de Esperanza, otra señorita que se fotografía y que, a su vez, desarticula al sujeto que está frente a ella. Paralelamente, la historia de Laura corre en el afuera de la casa y a medida que este personaje traza conscientemente los límites de sus propias acciones y de las acciones de Esperanza, Francisco —quien se perfilaba como el mesías— se fragmenta cada vez más.

Así, la relación casa/patria modernizada sobre la que se pretendía estructurar la identidad nacional toma también un nuevo sentido. Más allá de definirse por el conocimiento de la Historia o las leyes, Francisco se construye desde el relato familiar que, además —en este caso— es narrado por una mujer y protagonizado por otra. De ahí que, paródicamente, el acto heroico de refundación que lo defina sea la conquista amorosa y el enfrentamiento con la tradición que lo convierta en civilizador, concluya con un matrimonio.

Precisamente en ello pareciera reposar el mayor gesto irónico del texto. En una suerte de homenaje a la maternidad —que pudiera parecer ejemplarizante, sobre todo, por encontrarse enmarcado en una novela de mujer de los años cuarenta— aparecen: Amanda de Sanz, una madre que acaba por ocupar el lugar de la villanía —pues como portadora de la tradición, intenta excluir de su grupo familiar a Esperanza, una hija sin padre—; Laura —una madre soltera, productora, participante del espacio público y con un perfil incuestionablemente heroico—; la ya mencionada Esperanza, un individuo de origen desconocido cuya única función dentro de la historia es desarticular al sujeto; y los dos Franciscos que —como no ejecutan ninguna función— no son evaluados moralmente.

Entonces, los límites de lo deseable en la constitución del sujeto femenino presente dentro de esta novela, se redibujan al margen de las posibilidades de existencia conferidas a las mujeres tanto en la construcción mediática de los años cuarenta, como en la literatura canónica de la época. Pues, por una parte, los personajes que debían ocupar el lugar de la

subalternidad —la hija sin padre y la madre soltera, por ejemplo— se construyen no sólo como el centro del discurso, sino además como una suerte de figuras modélicas que si bien permanecen ajenas al espacio moderno, interactúan sin mediación con el espacio público. Con ello, no sólo se subvierten buena parte de los códigos relacionados con la institución familiar —asociada irremediablemente con el proceso democratizador— sino que además, se redefine el modelo conductual femenino al tiempo que se cuestiona la relación tradición/modernidad. La creación de este par de personajes, dentro de un discurso meramente audiovisual supone, entonces, la puesta en escena esas fracturas del sujeto de la modernidad, silenciadas hasta entonces.

Así pues, el discurso melodramático que atraviesa toda la historia servirá principalmente para perfilar al hasta entonces sujeto masculino que, además, será el único en presentar conflictos identitarios y, en medio de la fachada de modernidad, intentar definirse desde su relación con la historia familiar. Es decir, todas las formas de lenguaje entendidas como sublitterarias son atribuidas dentro de la novela a Francisco, mientras que los códigos relacionados con la productividad y los pocos asomos que hace la idea de “evolución”, son puestos en boca de los personajes femeninos.

Finalmente, dentro de esta suerte de novela-guion cinematográfico se deja en evidencia no sólo la conciencia en el uso del lenguaje de parte de la autora, sino además, la necesidad de replantearse los márgenes del centro urbano, de abrir las posibilidades de desarrollo subjetivo a las mujeres y de mostrar el envés de un mapa modernizante que llega a borrarse por completo detrás de la fachada.

Bibliografía

a. Ficción:

Calzadilla, Isolda María. *Mujeres*. Caracas: Impresores unidos, 1943.

b. Teoría y crítica:

Del Búfalo, Enzo. *Individuo, mercado y utopía*. Caracas: Monte Ávila editores, 1995.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka por una literatura menor*. México D.F.: Biblioteca Era, 1978.

Díaz Seijas, Pedro. *La antigua y moderna literatura venezolana*. Caracas: Ediciones Armitanos, 1966.

Dimo, Edith e Hidalgo, Amarilis (comp.). *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila editores, 1995.

Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones españolas S.A., 1973.

Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil”. En: *La sartén por el mango*. Río Piedras: Huracán, 1984.

Mancera Galletti, Ángel. *Quiénes narran y cuentan en Venezuela*. Caracas – México: Caribe, 1958.

Pantin, Yolanda y Torres, Ana Teresa. *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación polar – Angria ediciones, 2003.

Picón Salas, Mariano. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila editores, 1984.

Ramos, Julio. “La ley es otra: literatura y constitución del sujeto jurídico”. En: *Paradojas de la letras*. Caracas: Editorial Ex-cultura, 1996.

Rivas, Luz Marina. *La literatura de la otredad. Cuentistas venezolanas (1940 – 1956)*. Trabajo de grado para optar al título de Magíster en literatura latinoamericana. Inédito. Universidad Simón Bolívar. Valle de Sartenejas.